

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE BELLAS ARTES • GRADO DE BELLAS ARTES
Departamento de Artes y Conservación - Restauración

ASTRAKANADAS

Parodias pictóricas del poder

José Antonio Lara Cortés
Trabajo Final de Grado
Tutora: Dra. Glòria Muñoz Pfister
Junio de 2017

Dedicado a Eros, a mi madre y a mi padre.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi tutoria de tesina, Glòria Muñoz Pfister, la inestimable ayuda y riguroso soporte emocional e intelectual, y a los profesores Joaquim Dols y Rafel Griera Padrosa, que me ayudaron con las referencias. También a mi compañera Valeria Musteata.

Y, por supuesto, a mi madre y mi padre. A mi abuela, por su inteligencia, paciencia y cariño.

RESUMEN

El objetivo principal de mi trabajo no se basa en la crítica política.

La investigación que a continuación se evidencia, se ha fundamentado a partir de la personalidad histórica y política, y su **escenografía**.

Consiste en una **desacralización** de la personalidad regia o política más concretamente y su puesta en escena: pinturas, numismática, prensa, televisión, etc. Una revisión desligada de toda pertenencia ideológica y sin destruir la apariencia que les convirtió en una figura emblemática.

Escenas que antes creaban al personaje y/o dominaban su **imagen**, ahora se transforman en lo contrario: escenas liberadas del sentido inicial.

Hago un uso casi “sensacionalista” de su representación y cómo creo que se capta por quienes la observan y ya la han asimilado. La identificación de las personalidades o, mejor dicho, los personajes, ya no es tan fácil, porque parecen no formar parte ni de su tiempo, ni de su estatus; ni tan siquiera de la **simbología** nacional que les corresponde. Es un juego de **anacronismos** infinito.

Palabras clave: escenificación, desacralización, imagen, simbología, anacronismos.

ABSTRACT

The objective of my work is not based on political critique.

The investigation that follows is based on historical and political personalities and their representation.

It consists of a demystification of the regal or political personalities and their staging: paintings, numismatics, press, television, etc. A revision separated from all ideology and without destroying the appearance that turned them into iconic figure.

Scenes that created the character and/or dominated their image are turned into their opposite: scenes liberated from their original sense.

I give an almost “sensationalist” use of their representation and the way I believe it is captured and assimilated by the observers. The identification of personalities or, rather, the characters, is no longer easy: they don't seem to belong to their time or their status; they're not even accompanied by the corresponding national symbology. It's an infinite game of anachronisms.

Key words: staging, demystification, image, symbology, anachronism.

SUMARIO

Introducción:

Lo inverosímil / 3
Presentación del tema y objetivos / 4

Conceptualización

RECURSOS PARA LA TEMÁTICA Y LA PRÁCTICA

¿Es parodia o algo menos? / 5

Sátira, parodia y caricatura. Definiciones y autores / 6 - 13

Anacronismo: lo cómico fuera de contexto / 14 - 16

AHONDANDO EN LA TEMÁTICA

Desacralizar: El objeto semiprivado / 17 - 19

La eterna evocación de la autoridad / 20 - 22

Escenografía / 23 - 25

ASTRAKANADAS

Metodología

Introducción a la metodología / 26 - 28

Memoria de la infancia / 29 - 32

Memoria actual (2015-16) / 33 - 38

Proceso (materiales y desarrollo de la metodología) / 39 - 48

OBRA / 49 - 64

Referentes

Pictóricos y fotográficos / 65 - 70

- Hannah Höch
- Larry Rivers
- Hans Peter Feldman
- Peter Kennard

Formato audiovisual / 71 - 73

Buen viaje excelencia (Els Joglars) , Polònia (Manel Lucas) y *La hora chanante*.

5.Conclusiones / 74 - 75

6. Bibliografía y webgrafía / 76 - 80

6. Anexos / 81 -84

ASTRAKANADAS

Si queremos entender el poder de las imágenes, necesitamos fijarnos en sus relaciones internas de dominación y resistencia, así como en su relación externa con los espectadores y con el mundo.

W.J.T MITCHELL. *Teoría de la imagen.*

Todo es posible, ineludible, de hecho, toda vez que la vida y la muerte han perdido la distinción que les dotaba de significado y han pasado a ser igualmente revocables y sujetas a un “hasta nuevo aviso”.

ZYGMUNT BAUMAN. *Arte, ¿Líquido?*

INTRODUCCIÓN

Lo inverosímil

Como un oyente pasivo este pasado verano me mantuve al margen, al principio, de toda la estrambótica oleada de información que se preparaba para la Eurocopa y Los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro. Lo único que ocurre que siendo oyente pasivo la transmisión de mensajes por vía oral, y más aún, televisiva y radiofónicamente, cala los huesos y el cerebro. No sé porqué, en un momento dado, oí cómo se narraba la retransmisión de uno de los partidos y a través de mi mente relacioné imagen, voz e historia. Pensé en la fuerza que tienen las instituciones para representar globalidades, para jugar con todo a su alcance y con su imagen. Me descolocaba, por ejemplo, cuando Francia y Alemania se “batían en duelo” para ganar el campeonato europeo. La cabeza se me nublaba con la Segunda Guerra Mundial o la Guerra franco-prusiana. A lo que ahora se le llama combate o duelo, (que acaba relativamente bien), no determina más que el posible prestigio deportivo de una nación. Es una representación de un combate. ¡Cuánto a la ligera se utilizan las asociaciones! Antes no. Antes determinaban el futuro a largo plazo de un país e incluso de un continente. Y por supuesto, el combate acababa mal.

En ese momento y durante largo tiempo posterior, la idea se fue gestando a poco a poco. De ahí que me centrara en la imagen absoluta de la autoridad y la quisiera convertir en algo totalmente diferente a su imagen pública conocida, **privacidades imaginadas**. Como “maniqués” , no conscientes de nada solamente conscientes los vivos, atentos a ver su funcionalidad creada. Todo lo que para ellos es importante para mí no lo es tanto, por eso los muestro de otra forma. Por lo tanto, el humor, la contraposición de ideas y el desconcierto han sido fuerzas potentísimas en la investigación.

Presentación del Tema

El sujeto/objeto se desnaturaliza ante el objetivo o ante la tentativa del retratista. Éste es el punto de salida. El necesario para “dar imagen” (cómo nos mostramos, asumimos nuestra “aparente” apariencia y nuestra “aparente” psicología y cómo los demás nos ven). Me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen (Barthes, 1990).

A través de una inventiva, escojo a grandes personajes - tal y como nos lo han enseñado-, y los muestro en su escondite personal, en su no visualidad pública. ¿Porqué no puedo imaginarme a Victoria I comiendo patatas? No en el acto de posar, ni de parecer. De ser imagen antes que persona.

Por tanto, ya no son como nos los han enseñado. Como creo que no son. Fuera del alcance de la atractiva publicidad, de sus ropajes y entorchados, y del fasto monumentalismo de antaño.

Objetivos

- Deslegitimar la progresión del recuerdo histórico y a la vez valorizar el olvido para poder recontextualizarlo.
- Utilizar lenguajes del género humorístico como formas de expresión genérica.
- Convertir a personajes históricos emblemáticos y personajes de actualidad en una imagen incongruente y re-situada.
- Explorar las posibilidades que ofrecen las técnicas como el collage o el fotomontaje; no solamente mediante su base formal y estilística, sino también como parte significativa (el mismo objeto o forma ajena adquiere significación en otros contextos).

CONCEPTUALIZACIÓN

RECURSOS PARA LA TEMÁTICA Y LA PRÁCTICA

¿Es parodia o algo menos?

Ciertamente cuando comencé a encarar este trabajo no tenía la idea de violentar ni incomodar con la imagen. Y aún mantengo esa postura. Lo único que es verdad, y posiblemente no haya caído en la cuenta, es que el universo estático de personajes y fondos planos, hacen acrecentar una creíble, pero no deseada irreverencia.

No es que considere innecesaria toda clase de burla, es que ella misma se autodestruye. Es de una naturaleza bastante repetitiva a mi entender, y, por lo tanto, desechable. Y más si la burla es para dañar y incendiar una imagen. Por mucho odio que se profese a toda una procesión de “elementos de un tiempo”. A personalidades que sentimos como cercanas pero las queremos lejanas, esa incomodidad con la persona que se representa se convierte en habitualidad cuando la burla es consistente. E incluso familiaridad. Y eso es la parodia.

Mi trabajo consiste en un juego de escenografías y color. Con personajes fácilmente identificables y vacuos, eso sí, pero de esa vacuidad que pertenece a uno mismo y a los contextos. La parodia, como recurso del humor, debe jugar con la mismidad y con la creencia fehaciente de que aquello que se produce, sea mental o materialmente, sea un entretenimiento que no sea censurado por la alienación personal.

El transcurso de la historia y nuestro paso por ella puede ser de muchas maneras. Y eso es lo que me interesa. Y eso es lo que creo que es el espíritu de la parodia. Sin embargo, como medio de la sátira, no considero que la parodia deba regirse exclusivamente por la imitación burlesca.

Pero se ha de empezar a plantear desde donde nacen estas ideas o al menos fundamentar el contenido que de ellas se puede prever.

Sátira, parodia y caricatura. Definiciones y autores

Breve aclaración

El humor sano se basa en un sentido de fraternidad, en el sentimiento de que aquello que produce risa está también presente en el que ríe y esto porque, gracias a ello, el vicio o lo absurdo es algo que puede tolerarse perfectamente.

Tomo 14- Nueva Enciclopedia Universal. Durvan, p. 5681.

Ciertamente no sé si es fraternidad, pues los personajes que aparecen en los lienzos son famosísimos, pero sí existe un fuerte arraigo pretérito, cuando la puerilidad consistía en la plena libertad de hojear y dibujar lo colmado de prejuicios.

Sin embargo, creo que es importante no disimular algunas producciones que pudieron y aún pueden forzar la risa, y que forman parte de nuestro patrimonio literario, visual y artístico.

Para empezar, este trabajo se nutre más ahora que hace una década del humor insidioso que caracterizó a la sátira política desde finales del siglo XVII. Pero también se basa en lo folclórico y en lo popular. La mezcla de estas referencias podría resultar inexacta, pero creo que de eso se trata, de aprender de lo contrapuesto en muchas ocasiones.

En primer lugar, para el tema era importante el rastro que la sátira ha ido dejando en la historia.

Una de las primeras confusiones que se podrían producir al contemplar mi trabajo es el del uso del lenguaje y la connotación. **Más que la intención satírica, me apasiona la forma en que aparecen los personajes dibujados, copiados o pintados. Y en ello me baso para escoger qué o quién debe formar parte de estos apartados.**

Pero para eso, es necesario ejemplificar algunos de los usos que se le han dado a la sátira y sus recursos, aún siendo casi inclasificables las producciones que de ella derivan.

Independientemente de que el artista o el literato que se dispone a realizar un poemario o una serie de litografías cómicas sea coetáneo de un público concreto, y que comparta su misma visión sobre el personaje o la situación cómica representada, siempre predominará su visión particular. Una plasmación personal que sin duda muchas veces ha estado dirigida.

Por lo tanto, más que la demarcación ideológica (querida o no) que ha caracterizado siempre a la sátira política, he querido que mi trabajo pueda definirse como la sanidad de la provocación en contra de la violencia expresiva y consecuentemente visual.

Aunque los orígenes de la sátira son aún más antiguos, los ejemplos que a continuación aparecen son más cercanos a la temática.

Definición de los términos

Siempre que se trata de diferenciar conceptos similares es posible que se tengan dudas sobre qué es o qué aspecto diferencia un término y su contenido del otro, qué diferencias existen a la hora de aplicarlos a lo visual. Con los mecanismos del humor principales: sátira, parodia, caricatura, ironía, etc., siempre pasa lo mismo, o al menos es una de las dificultades que me he encontrado para fundamentar el trabajo.

De todas maneras, hay que empezar a organizar los términos y su connotación, que tienen una significación concreta gracias a la nomenclatura literaria.

Para empezar, la **sátira** es un género literario, concretamente un subgénero didáctico menor¹. Por lo tanto, dentro de su inmensidad expresiva engloba mayoritariamente recursos literarios (hipérboles, ironías...) y recursos estilísticos del humor que son habitualmente la parodia y la caricatura, al referirnos a su representación gráfica.

Según el libro *La risa periodística*, de Enrique Bordería, la parodia pretende destruir, riéndose, la elevación y la seriedad a través de la emulación de la épica, la lírica o el drama; de un parecerse sin ser; de una emulación que se burla del género serio parodiado².

El *cartoon*, la parodia, el dibujo humorístico o la misma caricatura dependen más de su formalidad (gestos, cromatismo, exageración del físico y la fisionomía, etc.) para ser cómica, para parecer graciosa o para ser crítica. Pues uno de los modos de ridiculizar al político o al gobernante, a quien se le presumen valores elevados, era potenciar sus defectos o sus excesos³. Sin embargo, la aplicación de los recursos literarios de la sátira dependen más del contexto.

1 **ALONSO**, Cecilio. (2015). *Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843*. UNED (Valencia). Documento PDF.

2 **BORDERÍA**, Enrique. (2010). *La risa periodística*, p. 50. Tirant lo Blanch (Valencia).

3 *Íd.* (2010), p. 115.

Lo que le puede parecer gracioso a un contemporáneo de Luis XVI no es lo mismo que lo que le parece gracioso a un ciudadano de clase media en el siglo XXI. Influyen también factores sociológicos y temporales a la hora de captar la comicidad.

De todas maneras, la intención crítica de la sátira no eclipsa la enorme dimensión que ocupa la caricatura, pues ésta no necesariamente debe ser violenta, puede llegar a incomodar estéticamente, pero no herir. En la caricatura política es obvio que hay una intencionalidad y esa intencionalidad se hace evidente en lo gráfico.

Autores⁴

S. XVII-XVIII



Uno de los principales satiristas del siglo XVII, desconocido hasta hace poco, fue **Romeyn de Hooghe** (Amsterdam, 1645- Haarlem, 1708). Fue un poliedrico⁵ artista belga, con ello quiero decir que fue pintor, escultor, grabador (**impresiones mediante aguafuerte**), editor, propagandista, etc.

Su labor más conocida es la que se desarrolla a partir de la década de 1670 , cuando dio soporte a Guillermo, príncipe de Orange-Nassau y estatúder (gobernador) de Holanda, cuando la república holandesa fue invadida por Luis XIV. A continuación se muestran dos impresiones mediante la técnica del aguafuerte que se conservan en la National Portrait Gallery.

Figura 1 King William III. Romeyn de Hooghe. 1691. Aguafuerte. National Portrait Gallery (Londres).

⁴ La selección de autores intenta ajustarse a la temática. De Romeyn de Hooghe su labor como propagandista, y del resto de caricaturistas/satiristas su capacidad para inventar escenas inverosímiles pero posiblemente imaginables.

⁵ Me refiero a este calificativo pensando en el uso que hizo Lluís Permanyer para definir la polifacética labor como autor de Josep Maria de Sagarra. (Aparece en *Poemes satírics*, p. 9)

ASTRAKANADAS

En estos grabados es evidente que se patrocina la imagen del nuevo rey y cómo se realiza la labor de creación de la imagen a través de la acuñación de medallas conmemorativas y su registro mediante una historia metálica. Su labor como propagandista me interesa más que su labor como satirista, sin menospreciar su ingeniosa habilidad para meter el dedo en la llaga. Esto demuestra que la sátira política siempre es parcial. *King William III*, representa el ejemplo perfecto de la creación y transmisión constante de la imagen política y real.

SS. XVIII-XIX

En Francia y en Inglaterra, y tras las revoluciones liberales de 1830, la sátira y la caricatura política gozaron del esplendor creativo que ya un siglo antes los holandeses habían consagrado.

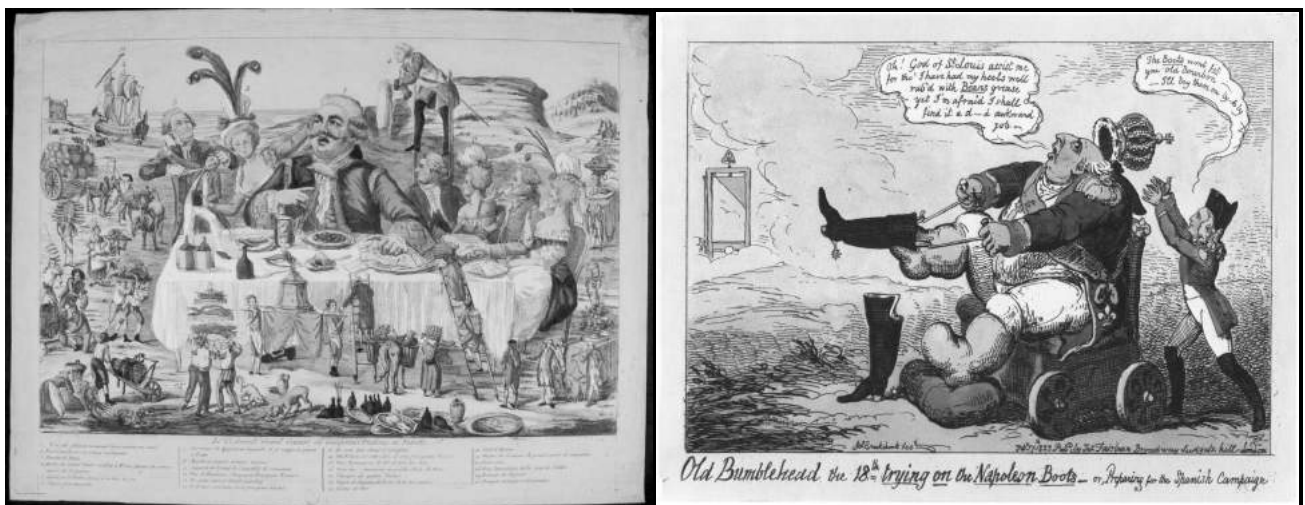


Figura 2 *Le ci devant grand couvert de Gargantua moderne en famille*. 43 x 56 cm. Estampas coloreadas. Alrededor de 1792. Bibliothèque municipale de Nantes. **Figura 3** Una de las más famosas caricaturas de George Cruikshank (1792-1878), y la más difundida. Un incapacitado y viejo Luis XVIII pretende ponerse las botas de Napoleón; y su hijo, un pueril Napoleón II, intenta conseguir la corona que se desprende de la real cabeza del monarca.

No solamente se ridiculizaba a los personajes emblemáticos sino que se enmarcaban dentro de una **escena** que les relacionaba con ellos mismos, aún sin tener relación directa. Así, por ejemplo, la torpeza, la fogosidad y la glotonería que se relaciona con la Casa de Borbón, eran los recursos que utilizaban los caricaturistas a la hora de representarlos. Y por lo tanto, aparecían en ambientes que se suponía -según la intención del caricaturista-, eran de su asiduidad.

Algunos monarcas como Luis XVI, aparecían en banquetes (figura 2) donde todo era derroche y consumo de un manido y constante aprovisionamiento de alimentos que provenía del pueblo. Así, el título de la estampa, con el nombre de Gargantúa (personaje monstruoso de obesidad mórbida), supone una clara analogía con la obra de François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, autor clásico muy considerado y redimensionado en aquellos años.

El sentido irónico que se refuerza con las leyendas o los “bocadillos” textuales, facilita también la personificación del personaje. Es posible que nuestra lectura *a priori* sea lo más rudimentaria, pues desconocemos el porqué o la conexión texto-personaje. De esos personajes puede hacerme gracia su manera de estar representados, su enorme contradicción psicológica y sus desbarajustes emocionales; pues muchas veces los sentimientos en los dibujos producen risa. La cosa cambia cuando sabemos que lo que muestra esta caricatura de George Cruikshank (figura 3), son a un viejo, enfermo y obeso Luis XVIII, y a un joven Napoleón II, deseoso por reinar. Divaneos típicos y constantes entre los Borbones y los Bonaparte durante los **Cien Días** de restauración napoleónica después de Waterloo, y durante la restauración de la monarquía borbónica de nuevo. Cruikshank fue un caricaturista de larga tradición pues su padre también lo fue. Las voluptuosas formas de sus personajes y su caracterización grotesca no son indiferentes. Lo que diferencia quizá a los caricaturistas ingleses de los franceses, es su descaro, a diferencia de los segundos, mucho más estilizados y sutiles en el dibujo, si exceptuamos a Daumier y a alguno más. Baudelaire señala a Cruikshank como caricaturista de lo grotesco. Es la violencia extravagante del gesto y del movimiento y la explosión de la expresión⁶.

6 BAUDELAIRE, Charles. (1988). *Lo cómico y la caricatura*, p. 114. La balsa de la Medusa (Madrid).



Figura 4 *Celebridades de la Caricatura*. Honoré Daumier (1808-1879). Musée d'Orsay (París). Dos (de una amplia serie) esculturas en arcilla cocida y pintada (1832-33). Estos bustos refieren a una serie de caricaturas realizadas por Daumier y publicadas en el semanario satírico *La Caricature*, fundado por el también caricaturista, Charles Philippon.

Por supuesto, y aún siendo reconocido como un gran artista, Honoré Daumier no estuvo exento de censura y tras haber algunas caricaturas de corte político tuvo que renunciar a su producción tras una ley de prensa⁷.

Hay numerosos artistas que trataron la caricatura moralizante y alegórica. Pero no tantos con tintes políticos. Éstos, son los que produjeron durante la incipiente “bufonada” gráfica⁸ francesa. Los anteriores son solamente ejemplos, más que temáticos, son formales. Pero me dejó atrás a muchos antecesores, de diferentes nacionalidades, edades e incluso generaciones, como Hogarth, el mismo Edme-Jean Pigal, diez años mayor que Daumier, y mucho más inocente en sus litografías que el marsellés. O alegorías sociales de Jean Ignace Isidore Grandville, que bien podrían ser objeto de estudio de la antropología cultural.

⁷ Íd. (1988), p. 77.

⁸ **BALANDIER**, Georges. (1994). *El poder en escenas*, p. 68. Paidós Ibérica, S.A. (Barcelona).

En España, del arcaico ***El Duende Crítico*** (siglo XVIII), nos quedan sus premisas cercanas, paradigmáticas y morales, ante un período constatemente enderezado por las formas y las rectitudes, y con intereses unilaterales. Lo popular difícilmente tenía cabida y mucho menos el humor .

Lo mismo ocurre con ***El duende satírico del día*** (1828) o ***El Pobrecito hablador*** (1832), obras satíricas de índole romántica costumbrista escritas por Mariano José de Larra. O el liberal ***El Mata-Moscas*** (1836), periódico fundado por Modesto Lafuente, o ***Fray Gerundio*** (1838).

Sin embargo, son obras **sin ilustraciones**, o como mucho, algún grafismo xilográfico.

Aproximadamente, desde 1836 a 1859, las viñetas podían estar incluidas dentro del texto o fuera de él.⁹

Según la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Hispánica, en su descripción, considera al semanario satírico, antimonárquico y anticlerical, *Gil Blas* (Madrid, 1864-1872), como el iniciador de la prensa de humor gráfico¹⁰. Es decir, la ilustración no se subordina al texto.

Gil Blas, fue fundado por Luis Rivera y Manuel del Palacio.

Sus caricaturas son interesantes por la amable y sutil pero efectista figuración realista; **traspapelando** a sus personajes, más concretamente políticos. Aunque es importante advertir que esta cualidad no es exclusiva de *Gil Blas*. Muchos de los diarios posteriores a él siguieron esta línea de dibujo, producido mediante la técnica litográfica.

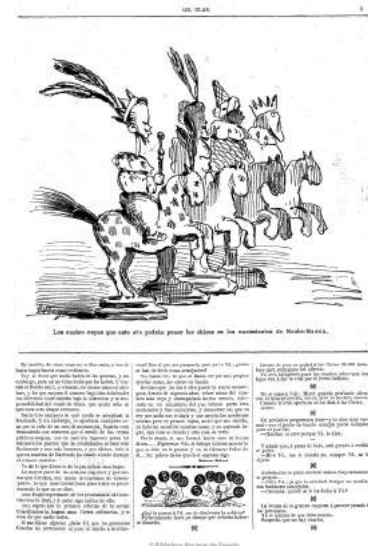


Figura 5. Revista Gil Blas. N° 326. 18 de diciembre de 1870¹¹. Fuente: Fondo digital de la BNE.

9 Véase tabla comparativa que muestra la evolución de algunos periódicos satíricos, en *Notas sobre la prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843*, de Cecilio Alonso. *Revista Científica de Información y Comunicación*. UNED, Valencia, 2015.

10 Enlace web de la BNE: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003828497>

11 La leyenda sigue:

Los cuatro reyes que este año podrán poner los chicos en los nacimientos de Noche-Buena.

Se hace alusión a la llegada del nuevo rey a España, Amadeo de Saboya, que por supuesto no fue recibido con simpatías.

Otro de los semanarios que he tenido como referencia es ***El Loro*** (Barcelona, 1879-1885).

Diario de tirada semanal publicado en Barcelona durante el período de la Restauración borbónica. Precisamente los años que estuvo presente en la vida cotidiana de la ciudadanía, corresponden con los años de reinado del malogrado Alfonso XII.

Es uno de los periódicos más conocidos en la actualidad en lo que se refiere a la sátira política del siglo XIX.

De ideología anticlerical y republicana, no dudaba en arremeter contra el sistema de partidos, como el turno, y contra el fraude electoral, el caciquismo.

Durante el reinado de Alfonso XIII, la República, la Guerra Civil y la Dictadura, las publicaciones eran de diversa índole ideológica, por lo que no era extraño que hubieran diferentes revistas con puntos de vista enfrentados. Algunas de las celeberrimas publicaciones son *La Flaca*, *Papitu*, *La Campana de Gràcia*, *Cu-Cut!*, *La Codorniz*, *Gracia y Justicia*, etc. Durante la instauración del régimen democrático, florecieron nuevas publicaciones y continuaron algunas que ya existían durante el franquismo. Sin embargo, un amplio abanico regeneracionista se iba abriendo poco a poco en el país, y con ello, aparecieron revistas con estéticas y lenguajes más laxos y violentos, pero con una mayor riqueza ilustrativa y versátil, en concordancia con los tiempos de apertura y viveza sociocultural.

Algunas de estas revistas son *Hermano Lobo* (1972-1976), *Por Favor* (1974-1978), *El Papus* (1973-1986), *El Jueves* (1977-), etc. Estas últimas publicaciones aún más grotescas.

Anacronismo: lo cómico fuera de contexto

Según la Real Academia Española el término anacronismo connota un error consistente en confundir épocas o situar algo fuera de su época. Para una definición más exacta véase Institut d'Estudis Catalans, que lo define así: “ *Fet, costum, etc., no propi del temps al qual es vol referir o incongruent amb el seu ambient com a propi d'una altra època*”.

Este pequeño párrafo más que una definición aclarativa es una excusa para justificar el uso de esta incoherencia cronológica. Realmente, los anacronismos son una constante en las pinturas que voy realizando.

En la mayor parte de los casos existe la ilustre dualidad que es la previa de estos errores espaciales y temporales, es decir, siempre es una fundamentación (dimensión conceptual) y una distribución de esa teoría sobre una fisicidad y de qué forma se capta (dimensión estética) . Por otra parte, son procesos indefectibles para cualquier documento que intente basarse en datos históricos.

Pero quizás es cierto que el anacronismo y sus tipos (paracronismo y procronismo), no tienen solamente una acepción. Es verdad que en la mayor parte de los casos, y más si nos situamos en contextos relativamente actuales, aparecen estas confusiones porque simplemente no hay fuentes exactas sobre un determinado objeto, lugar o personaje¹². Sin embargo, es cierto que el anacronismo también puede ser buscado.

El error es una virtud. Pero a lo largo de la historia de nuestra cultura visual o audiovisual es difícil encontrarse un ejemplo anacrónico adrede. Es muy fácil encontrarse a María, a San Joaquín o a Santa Ana con atuendos propios del *Trecento* o del *Quattrocento*. Eso es un anacronismo, pero no se adquiere como error en su momento, ahora sí. Pero un error que se infravalora y se señala como lo que es. El anacronismo se debe de poder nombrar como lo que es sin ningún tipo de desprecio o podría también pasar desapercibido.

¹² Considero que cuanto más alejado se está del período que se pretende representar o evocar, más alejado se está de sus configuraciones contextuales reales. Pero, ¿porqué no utilizar lo anacrónico antes de que aparezca?



Figura 6 Exposición de Jeff Koons en el Palacio de Versailles (9 de octubre de 2008-9 de enero de 2009)¹³.

Figura 7 Fotograma de la película *Marie Antoinette* (2006), dirigida por Sofia Coppola¹⁴.

Para demostrar esta posición, hay dos ejemplos bastante conocidos. Uno es una exposición de 2008 de Jeff Koons en el Palacio de Versailles y otra es la película *María Antonieta*, dirigida por Sofia Coppola y protagonizada por Kirsten Dunst.

De esos “errores” fundamentados, nace la duda de las composiciones en papel o lienzo de mis trabajos. Si un personaje se pone antes que su escenario, ¿es procrónismo?, si es a la inversa, ¿es un paracronismo? Pero cierto es que el mismo acto de recolectar y de recuperar supone un anacronismo.

Lo único certero es que hoy, absolutamente todo, es reproducible. La fuerza con la que constriñe la electrónica no ampara a la potestad del documento histórico; sea una fotografía, una pintura o una estatua. Esa posibilidad ya supone una opción para la comicidad. No es nada nuevo que lo claramente contrario en el tiempo es cómico y más si se presenta sin contemplaciones.

En 2008, los enormes salones de Versailles que antaño eran adornados aún más para la escenificación de un acontecimiento y convertido hoy en día en lugar intocable, fue desprovisto de su estabilidad histórica y social.

¹³ Fuente: <http://www.jeffkoons.com/exhibitions/solo/jeff-koons-versailles> Consultado el 18 de abril de 2017.

¹⁴ En el fotograma se producen dos anacronismos. Aún a sabiendas que todo *atrezzo* y vestuario es una representación de lo verídico histórico, cabe destacar que los zapatos que llevaba la actriz Kirsten Dunst, en el papel de María Antonieta fueron diseñados por Manolo Blahnik. La aparición de las *Converse* es evidente. En los films históricos suelen producirse muchos anacronismos, queridos e indirectamente.

ASTRAKANADAS

La introducción de objetos ajenos al todo. Pero que quizá guardan parecidos formales.

El uso del anacronismo también corresponde al deseo de unir la historia no vivida con la propia vida. Consiste en un entretenimiento sin igual, placentero hasta el punto en que la misma inmovilidad real que existe entre un objeto/ sujeto y un contexto ajeno a su naturaleza, o viceversa, pueden convertirse en una verosimilitud constante. En un estado de embriaguez de pasado fantástico e improbable.

AHONDANDO EN LA TEMÁTICA

DESACRALIZAR: EL OBJETO "SEMIPRIVADO"

La "prensa del corazón" supone el paradigma iniciático del que tenemos conocimiento a diario mediante una exposición pública en tomos semales. Y supone la "imagen real" de la monarquía, la aristocracia o la filantropía. Ciertamente son publicaciones que nos permiten conocer de primera mano su semiprivacidad, pues realmente los personajes posan, imitan comportamientos vistos, recrean papeles adquiridos por otros en otro momento en un ambiente doméstico, familiar e incluso popular. Lo que se capta son las formas y los colores, la belleza artificiosa muy propia del Clasicismo francés, por ejemplo. La primera impresión es la que queda en nuestra conciencia. Imposible imaginarse otra imagen, otro mundo paralelo a la visión principal que se tiene de estos diarios de actualidad y magazines. Finalmente, son falsas apariencias.

Hace ya tres siglos, Charles Le Brun realizó su *Historia del Rey*¹⁵. Uno de los primeros documentos enteramente visuales que retrataron la prolongada vida y labor del monarca Borbón. De esta manera, y aunque los períodos sean totalmente diferentes en sus formas de mostrar una imagen prefabricada, existe un punto en común basado en la representación. La representación que se comparte, la imagen que es creada los que observamos en el momento y que sirve de pronóstico para la posteridad¹⁶. Pero también una imagen manipulada y manipulable, porque si el conocimiento de alguien o algo está creado y manipulado, también puede ser recreado. Así, la visión particular, "real", tampoco corresponde a la absolutidad de las ideas, por muy contrastadas que estén y sean culturalmente ricas .

15 <http://es.chateauversailles.fr/es/history/versailles-during-the-centuries/the-palace-construction/charles-le-brun-1619-1690>. Página oficial del Palacio de Versailles.

16 Con esto me refiero al párrafo que aparece en la página 18 del libro *La fabricación de Luis XIV*, de Peter Burke. Burke se refiere no solamente al término "representación" como creación de imagen y su difusión, sino también, y cito textualmente: "*la imagen de Luis en la imaginación colectiva*".



Figura 8. He unido dos imágenes totalmente diferentes en su forma material y de transmisión, pero similar en la concepción que se crea de su representación. La imagen primera, es un fragmento de un cuadro de Charles Le Brun llamado *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes*, de 1660 (Museo Nacional del Palacio de Versalles). Encuentro entre sobrino y tío. La segunda es una imagen del Museo Madame Tussauds de Blackpool, donde aparecen algunos miembros de la Familia Real Británica. Se immortalizan las personalidades por su imagen. La privacidad que cualquier mortal puede disfrutar en algún momento, en ellas su privacidad se transforma en teatralidad.

El “elemento ilusorio”¹⁷ en la representación del poder

Lo que nos encontramos a lo largo de la historia de las representaciones regias, sean monumentos, esculturas, retratos ecuestres, de campaña militar, retratos de gabinete, etc., son ilusiones. Medias verdades. Visiones particulares y después asimiladas por el conjunto. Testimonios de un tiempo, pero también ejecutados mediante la imitación, o con un patrón repetido. Como ajustadamente desgranó Alexandre Cirici:

[...] en el arte, la ocasión es doble, porque si, por un lado, como sistema de comunicación es verdaderamente un lenguaje, por otro lado es sabido que aun el aspecto constructivo se utiliza para decir cosas, y en consecuencia, para decir cosas falsas. (Cirici, 2009, 58)

¹⁷ Con este término hago referencia al libro *Art i societat* (2009), de Alexandre Cirici Pellicer. Concretamente a la página 57.

Hoy más que nunca la imagen del poder representa aquello que generaciones atrás no fue. Todo lo que le envuelve ya no forma parte de su alta alcurnia y de sus antiguos valores solidificados. Se “clasemedianiza”¹⁸. Es como si es “figura imagen” nos dijera: “Fijáos, yo también soy como vosotros”. Es imposible visualizar esta idea pensando en Imperios antiguos, un poco en reinados europeos del siglo XVII y mucho en monarquías modernas que suavizaron su imagen a partir del siglo XIX. Pero como es posible evidenciar, todo es una creación.

La “vida privada”- como decía Barthes-, no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender¹⁹.

Esta explicación y defensa de la vida digna de ser vivida, es, en parte, lo contrario a lo que se muestra directamente. Los personajes que han sido y son asiduos en la historia, han tratado de acercarse a la privacidad de nuestras vidas a través de nuestros ojos. Creen ser libres de ellos mismos, como tampoco lo somos nosotr@s. Solamente en nuestra privacidad.

Esa privacidad pública de las grandes personalidades no ha sido casi nunca lejana al súbdito de un tiempo pasado y al ciudadano del hoy . Nos vemos a nosotros y nosotras. Aunque la bestia del pasado sea más fuerte que cualquier otra cosa.

“ [...] , es , para ti y para mí... (¡pero cuidado con que se lo cuentes a nadie!) Simón Cerojo; para la sociedad en que vive, el señor don Simón de los Peñascales, y para la plaza mercantil en que figura en primera línea, Simón C. de Los Peñascales”

(*Los hombres de pró*, José María de Pereda, 1909, 70-71) .

18 Esto se da de una forma más explícita en las últimas pinturas que he realizado.

19 Hago referencia a *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, citada en *El espectador emancipado* (p.48). Un libro que trata eminentemente de la filosofía de la fotografía. Me ha servido de mucho, pues he encontrado puntos de conexión que no deberían de pasarse por alto.

LA ETERNA EVOCACIÓN DE LA AUTORIDAD

Posiblemente la permanencia de la vieja “célebre” figura de la autoridad y su representación²⁰, es efímera. Por otra parte, esa característica perecedera puede ser muy larga. Puede ocupar una vida entera, una muerte y un cierto período de “pos-muerte”. Es un proceso estipulado totalmente, por eso es inevitable esa rememoración, esa permanencia en la memoria y su comparación con lo que se le aproxima.

Unas de las cuestiones iniciales que son necesarias también en este apartado es el “**maquillaje de la imagen**”. El “maquillaje de la imagen” no renueva la imagen vieja, remodela unas ideas determinadas para cumplir con parámetros modernizadores. La transforma para la no exclusión. Por ejemplo, el papa Pablo VI (1897-1978) fue el último pontífice en llevar sobre su cabeza la tradicional tiara papal. De todas maneras, esa “renovación de ajuar”, parece que depende del gusto de cada individuo, pues más de cuarenta años después, Benedicto XVI también la usó. Consiste en una renovación simbólica.

La “imagen a dar”, es propia de la intención ideológica, pero con fundamentos estéticos superiores. La “imagen a dar”, no es etérea, juega con la psicología del observador, de la ciudadanía, para concretar más.

La fuerza de las imágenes, y su engaño, muchas veces consiste en su no visibilidad física y en su no transparencia simbólica. Georges Balandier, expuso así en su libro *El poder en escenas*, y refiriéndose al conocimiento de Maquiavelo sobre el poder de la escenificación:

[...] El príncipe debe comportarse como un actor político si quiere conquistar y conservar su poder. Su imagen, las apariencias que provoca, pueden entonces corresponder a lo que sus súbditos desean hallar en él. No sabría gobernar mostrando el poder al desnudo [...]. (Balandier, 1994, 16).

²⁰ La representación aquí la entiendo no simplemente como representación fija, estática, como fin único y decorativo. La representación consiste en la proyección de una imagen y cómo es percibida y recibida esa visualidad. Podríamos hablar de siglos y siglos de representación, pero lo que me atañe es la representación; es en sí “una imagen a dar”.

ASTRAKANADAS

Como avancé anteriormente, Luis XIV, el “monarca de Europa”, representó el sumun de la imagen. Todo en el soberano era construido y preparado para aparecer (transformación y artificialidad), y también perdurar. Del producto que fue él , nos quedan las medallas (figura 8). Uno de los símbolos físicos y totales que conmemoran acontecimientos bélicos, y que comparten la gran mayoría de monarcas, emperadores y militares a lo largo de la historia.



Figura 9. Medalla (anverso) que represeta a Luis XIV. Luis adulto, en 1697, y conmemora la toma de Barcelona. Autor: Jean Mauger. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

El objeto simbólico

El objeto simbólico tampoco permite desconocer la identificación que hace comprender la imagen de las personalidades. Permite recordarlos; no pueden ser vistos de otra forma. Es la rigidez del motivo universal. De Napoleón quizá su bicornio y su chaquetón gris crema (figura 11). Lo que identifica al “emperador de las naciones” es simplemente su indumentaria, representada incontables veces en numerosos lienzos e ilustraciones. Y eso se ha mantenido gracias a una consolidación prolongada de su imagen después de su desaparición. Pues seguramente durante su vida lo que le convertía en sorprendente y magnánimo, no era precisamente su indumentaria. Es icono hoy básicamente por sus atuendos. Desde una visión desligada de todo estereotipo, podemos observar que su extravagancia va mucho más allá de sus tejidos de valor incalculable. Pero lo que de verdad conmueve es el testimonio material de su existencia. A primera vista, no interesan ni sus victorias, ni sus derrotas, ni sus neurosis, interesa ver su intimidad hecha pública.

ASTRAKANADAS



Figura 10. Reproducción en miniatura de la coronación de Napoleón basado en el cuadro de Jacques-Louis David. Musée de l'Armée Invalides. París, 2007.



Figura 11. Bicornio y vestimenta de Napoleón. Musée de l'Armée Invalides. París, 2007.

El término **escenografía** se atribuye al teatro; pero aquí no conviene definir sus códigos ni mecanismos profesionales, pues de lo que se trata es de relacionar el término con las estrategias estéticas y simbólicas que utiliza el poder institucional.

Lo que sí es cierto es que la escenografía es un modo artificioso de representar algo. Una imitación que debe aproximarse al máximo a los parámetros ideológicos y contextuales que acojan la cosa o al mismo personaje. En la pintura de cámara y en los reportajes de la prensa rosa se tiene en cuenta la escenografía. Tanto el decorado como el decoro forman parte de esas representaciones y deben conjugar con el contexto. Se ponen en marcha una serie de directrices que tienen el fin de registrar el lugar, e inevitablemente, el tiempo.



Figura 12 *The collection of Paintings of Sebastian Leerse*. Frans Francken II (1581-1642). Óleo sobre tabla. Alrededor de 1610. Royal Museum of Fine Arts Antwerp.

Representa un complemento que identifica a la escenificación. Así pues, una escenografía no se basa únicamente en acontecimientos públicos. La creación para la demostración del poder también es evidente que desarrolla su hegemonía en la privacidad de las vidas de grandes figuras políticas.

¿Por qué la escenografía?

Estas escenas ambientan y dan presencia a los personajes. Por muy centrados que se muestren en nuestra visión la fisionomía y los cuerpos, lo que da valor a los elementos que pretenden ser los forzosamente principales, los decorados, la estructuración, la composición y las perspectivas de las escenas marcan el camino. Y los simbolismos que ayudan a identificar a los individuos en cuestión. Como es sabido, los flamencos sentían gran aprecio por la meticulosidad en los detalles y eran aplicados al máximo en esa tarea. Por ello, no es de extrañar que lo enmarañado de sus representaciones consista en una pista a la hora de la identificación de quién o quienes regentaban la casa y sus interiores.

Sin embargo, de ellos me interesa su pérdida de simplicidad y su decorativismo no buscado, sin duda. Dan importancia a lo que a primera vista nos llega.

Ese es el juego escenográfico previo a la imagen. Por otro lado, quizás la cuestión más simbólica es la de no mostrar sino lo indispensable de acuerdo con el estatus que se pretende ostentar. Sí, ostentar.

Pero esta victoria de la imagen se pierde cuando el personaje en cuestión se encuentra solo, desemparedado ante el espectador, en su intimidad instantánea. Por lo que adquiere un semblante que se empieza a alejar de su imagen conocida. Hay una mayor profundidad psicológica, con lo que el gran emperador o el dictador no está flanqueado por símbolos ni vestuarios recargados ni artificiosos. En las pinturas de cámara no hubo un interés anecdótico ni emocional. En algunas representaciones románticas, el espíritu y el temperamento del retratado son visibles a primera vista. Connotan y adquieren un telón de fondo. Es decir, tienen una segunda lectura. Sin embargo, todo adquiere una correlación y aquello que es imprevisible no existe.

ASTRAKANADAS



Figura 13 Paul Delaroche. *Napoleón I en Fointanebleau* el 31 de marzo de 1814 después de recibir la noticia de la llegada de los aliados a París, 1845. Museo de Bellas Artes de Leipzig. **Figura 14** Mao en 1965. Fuente: Wikipedia (dominio público).

En el retrato de *Napoleón I en Fointanebleau* (figura 13), realizado por Delaroche, se ve claramente que la actitud no es lo único que define a una persona. Se puede interpretar de muchas maneras. En su gestualidad y posición, no hay tranquilidad, quizás exhaustividad y enfado unidos, propio seguramente de una personalidad caprichosa.

Lo que es interesante no es la temática de la pintura, sino la forma de la posición corporal. Un Napoleón nada mayestático, sino en reposo. Sin posar. Adentrado en sí mismo.

En la fotografía que acompaña a el Gran Corso, se ve a Mao Zedong jugando a *ping-pong* en el año 1965. Es cierto que es un acción que requiere concentración y desligamiento de influencias exteriores, así es el juego. Sin embargo, no está claro si esta fotografía es un producto de una estrategia de imagen o fruto de la espontaneidad. Curiosamente, en 1971, tuvo lugar un torneo de este juego de mesa entre China y Estados Unidos. A partir de entonces, los líderes de estos países que antes destacaban por sus intrincadas relaciones, suavizaron sus posturas. Fue la llamada “Diplomacia del *ping-pong*”.

METODOLOGÍA

Introducción a la metodología

La práctica de la pintura y una “desvinculación ocasional del método” forman parte de mi manera de trabajar. La palabra método me refiere a la exactitud de miras, y así es, pero en diferentes grados e intensidades. La desvinculación ocasional no puede relacionarse con la inactividad, pues las dificultades que la reflexión, la investigación, la visualización, la lectura, la comparación, la selección y la escucha ofrecen, ya son actividades suficientemente fuertes y agotadoras como para desvincularlas de todo proceso. Es decir, y para que desde el principio quede aclarada la idea, que el método es un discurrir interno y externo. Interno en el taller y externo cuando no es en el taller.

El proceso como tal no transcurre linealmente. La finalización muchas veces no depende del proceso en sí, tal y como lo entendemos, es decir, hilando punto por punto para convertir un resultado mental en un objeto. Para mí, consiste sobre todo en un conjunto de elecciones y no elecciones, de grandes desarraigos estilísticos y de terminaciones erróneas.

Al fin y al cabo, el proceso siempre recupera el error y el estancamiento. Pero no hay que engañarse, la salida está en la no salida; todo es finalmente desenlazado para no concluir jamás. El proceso es indispensable, el juego de certezas que plantea es el punto de inflexión de toda propuesta.

Con esto no puedo olvidar aquello que lejanamente dijo Max Ernst sobre la conquista de lo irracional en el *collage* y que no puedo evitar reproducir aquí:

“Un día lluvioso de 1919, hallándome en un pueblo del Rin, me quedé sorprendido por la obsesión que causaban en mi mirada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para demostraciones de carácter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico y paleontológico. Vi reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de este conjunto provocó una súbita intensificación de mis facultades visionarias”²¹ [...].

21 Este pequeño fragmento que aquí reproduzco aparece en el libro de Dawn Ades *Fotomontaje*. Pero originariamente aparecía en *Beyond Painting* (1948) de Max Ernst.

El proceso, por tanto, no se muestra a ojos de otros directamente. Representa la particularidad de cada individuo, hasta cierto punto es su privacidad.

El resultado de ese proceso no es definitivo, existen cambios desde que nos dirigimos a enganchar el elemento exterior en el lienzo/papel/escultura y el espacio temporal que aparece después. El hecho de que se tengan recortes y formas ordenadas en una cajita no quiere decir que se tengan las cosas claras.

El desorden forma parte incluso de los bocetos de fotomontajes digitales que realizo porque al fin y al cabo, es cierto que el medio de realización es uno, pero eso no quiere decir que se mezclen elementos de la vida doméstica, es decir, objetos usados y orgánicos.

Este suele ser el esquema de investigación:

1. “Rastreo *outside*”: Visualización rápida y desinteresada, observación y lectura.

A través de estos procedimientos que se mueven desigualmente fuera de horas lectivas, desarrollo la mayor parte de las conexiones que después se corrigen en la redacción y que pueden servirme en el proceso de trabajo. Ver: la mente observa sin darse cuenta, pero a veces es necesario apuntar cosas vistas. Muchas de esas cosas vistas surgen sin que yo se lo haya pedido. De algunos libros y otro material didáctico, aparecen otros autores que creo que son importantes.

2. Trabajo en el taller: Es el momento para la ordenación. En este momento las referencias, las fotografías y las ideaciones (previamente anotadas o no) campan a sus anchas. Trabajo mediante lo que dispongo pero otras veces hay mayor fundamentación.

3. “Recolección” y transcripción del resultado de los “rastreos”. Relectura de escritos, comparaciones, anotaciones, reescritura de traducciones, resúmenes, ordenar fotografías, etc.

“La caricatura expresa fuertes emociones y pasiones de un modo ampliamente mecánico y distante.”

Roy Lichtenstein²²

U nas caricaturas realizadas en 2006 en libretas, son el origen de mi interés por la “ductilidad” de las imágenes . Muchas libretas de color granate que llenaba de dibujos a bolígrafo en casa de mis abuelos.

En muchos de ellos se hace visible la caricatura, pues en cada uno de los personajes que aparecían había algo de su referente, quizá unas orejas que sobresalían o una cabeza totalmente desproporcionada. En ellos también aparecían espacios y lugares de encuentro que también estaban basados en lo que había visto, pues mi abuelo disponía y dispone aún de numerosos libros de historia y documentos audiovisuales que eran recopilados por entregas. Pero me fijaba en aquellos que no narraban la historia arcaica, pues no tenían imágenes, y las imágenes, cuando se es niño son importantísimas. Libros sobre “el ocaso del Régimen”, sobre la Transición, la Restauración; un libro de *La Vanguardia* que recorría casi un siglo de historia nacional: desde la *Setmana Tràgica* hasta la muerte de Franco. Y hojas sueltas, muchas hojas, con pequeñas biografías que ya casi nadie recuerda.

Lo que entonces quería captar era una imagen fiel a su modelo y su contexto , y no sabía de la existencia de la caricatura. El resultado de los dibujos es muy próximo a ellas. No entendía a aquellos personajes como malévolos, maquiavélicos o fríos, los veía como una forma más de mi imaginaria personal y también simpáticos. Veía risas, gestos de reverencia, estrechamiento de manos, aunque también veía malas caras, tristezas y pobreza.

22 OSTERWOLD, Tilman. (2007). *Pop Art*, p. 50. Taschen (Colonia).

Quizá mi hambre voraz de ver el pasado era más fuerte que cualquier otro sentimiento.

Hoy me doy cuenta que lo que hago tiene mucho de lo que hacía de pequeño. Y puede ser que, sin asimilar lo que la experiencia y el conocimiento da, conservara ese estilo, esa manera de mecanizar las figuras que hoy, con un poco más de trato, realizo o rescato de lo ya existente.

En aquel momento mis dibujos no eran ni caricatura, ni sátira y ni mucho menos parodia.

En la sátira o en cualquier otro género humorístico, las escenas tienen papeles fundamentales y el lector u observador de ellas no tiene derecho más que a sensaciones contrarias: el reír o el detestar.

Sabía a quien dibujaba pero era un ejercicio tan constante que no me reía, no me tomaba tan en serio aquello. Un poco como ahora pero con necesidades concretas. Pero si alguien me preguntaba quiénes eran los individu@s en cuestión, ya que eran relativamente reconocibles, reían o desaprobaban. Entraba en juego, en su mundo de adultos, la ideología.

Así pues, en las caricaturas de 2006, -que entonces no sabía que lo eran-, hay interacción, que tampoco sabía que la había. Interacción no solamente en el *mundillo* dibujístico creado, sino comunicación espectador-dibujo: el dibujo no era tan protagonista de él mismo, ocupaba un lugar inusual, casi imprevisible.

Aún así no era un humor brutal, ni punzante, ni tampoco burlesco, era simplemente entretenimiento. Eran figuras simpáticas, sin la connotación hiperbólica que sólo la mente adulta puede pretender. Dibujos sin ningún tipo de pretensión, cosa que los hacía mejores. Aunque ahora no me apasionen tanto.

ASTRAKANADAS



ASTRAKANADAS



ASTRAKANADAS

Memoria actual (2015-16)

Las técnicas mixtas sobre papel que aquí aparecen, fueron realizadas entre el tercer y cuarto curso de la Carrera. En ellas la hegemonía del rostro y su poder embaucador, quedan reducidas al mero hecho de parecer pues lo que realmente es primordial son las zonas oscuras intervenidas con una tonalidad cromática saturada y casi fluorescente. Algunas de ellas están retocadas digitalmente.





ASTRAKANADAS









Figura 15. Dibujo actual del rostro de Franco en su ataúd.

*En esta metodología no atenderé a aspectos técnicos concretos de una sola pintura. Describiré de una forma general los medios utilizados que mayoritariamente son compartidos en todas las pinturas, collages y dibujos. **Muestro el desarrollo de un par de pinturas y finalmente desplegaré una selección del resto de ellas.***

Materiales y soportes

En la tela con el bastidor ya montado, vuelvo a poner unas cuantas capas de gesso (aunque ya estén imprimados). Otras veces cuando no he dispuesto de **gesso (universal, Talens)**, he usado blanco de España, pigmento blanco y látex.

Aún mantengo reminiscencias de las imprimaciones a la creta que aprendí en segundo curso. Aquellas imprimaciones con pigmento blanco titan, la cualidad adhesiva de la cola de conejo, el blanco de España y la espera a la hora de cada mano.

En realidad, me es mucho más rápido y definitivo el uso de materiales preparados. Anteriormente a ello, y por inexperiencia, pintaba directamente en la tela pero fui aconsejado a utilizar mejores preparaciones para los soportes.

Bastidores utilizados: Españoles y europeos.

Telas utilizadas: Sintéticas (loneta de algodón/ tela de algodón fina). También tela de algodón-poliéster cruda que imprimaba después. La fibra de poliéster es mucho más delicada que la de algodón, menos resistente, por eso es indiscutible que haya una imprimación previa.

En madera tampoco preparo encolados, solamente sigo procedimientos muy básicos de imprimación pues lo que me interesa es ponerme a pintar y jugar con las formas e imágenes. Las últimas de ellas son las llamadas MDF, aunque son derivadas de la madera. Son resistentes, absorbentes y su superficie acepta técnicas grasas, no pinturas al agua, pues al tacto es muy lisa y resbaladiza.

ASTRAKANADAS

Pigmentos, pintura y médiums utilizados

La preparación de los pigmentos con el aglutinante no suele ser mi procedimiento habitual, pues suelo pintar con **óleo en tubo (titan/titan Goya/Start)**. Tubos de 20/60/200 ml.

Sin embargo, en algunas ocasiones he pastado pigmentos inorgánicos naturales y artificiales. Pastados con su respectivo aglutinante, el aceite de linaza (titan purificado 100ml; Dalbe 75/250 ml). El diluyente la esencia de trementina (Dalbe, 75/250ml). Para limpiar las brochas y pinceles utilizo el aguarrás puro de 0,5 litros.

Métodos pictóricos

Mi forma de pintar consiste en técnicas mixtas, por lo tanto, el modo de usar los colores y materiales no sigue un método concreto pues suelo trabajar según lo que tengo disponible y según lo que me apetece.

Si se ha de concretar un modo de pintar podría ser el **método directo**, aunque en muchas ocasiones, y como mi pintura se puede distribuir por particiones poco uniformes entre ellas, también uso las **capas**. Sin ser estricto con el sentido de las palabras método y capas.

También he notado la diferencia entre el uso de unas pinturas y otras, pues óleos titan (de mayor calidad) me ofrecía un resultado más satinado que los óleos Start, mucho más gruesos en el momento de mezclarlos con el aglutinante, pero potentes cromáticamente.

COLLAGE

La pintura también la suelo alternar con la fotografía, pues es a través de ella por lo que adquiere significación este TFG. Como más arriba he adelantado, no suelo hacer líneas generales de dibujos. Sí cuando se trata de papel o cartón.

Adhiero papeles, fotografías antiguas (cohesionadas a la pose, a la propia naturaleza del retrato fotográfico), apropiándome de ellas y dándoles una nueva oportunidad tras su deceso material y simbólico.

Las fotografías provienen casi siempre de Internet o de mi archivo familiar. Eso cuando se trata de la imagen central, la que da sentido a la nueva escena. Otras veces para realizar *collages* por separado o para integrar o disgregar las composiciones, utilizo revistas, magazines, enciclopedias y dibujos de mi niñez.

ASTRAKANADAS



Figura 16 Imagen recuperada de Internet. Recorté la cabeza, y la forma que quedó tras el paso de las tijeras formaba parte del papel de la mesa a la cual le dibujé un rostro gracioso.



Figura 17 Mesa de trabajo.

ASTRAKANADAS

Desarrollo metodológico

Alejandro III El Molón / Técnica mixta sobre tabla MDF / 120 x 90 cm.

El primer paso fue la imprimación de las tablas y, como puede verse a continuación, fui ocupando y disponiendo recortes y en base a la fotografía de un camello fui estudiando tonos de color y mancha. Inicialmente la escena representaba a Nicolás II y a Isabel I de Inglaterra en el desierto, pero después cambié totalmente de idea.



ASTRAKANADAS



Figura 18. Tapo los estudios de color con aerosol y los dibujos iniciales con un giro drástico en la composición y en la temática.



Figura 19. Cambio totalmente la idea que tenía inicialmente. Me centro más en la dimensión que puede ocupar la fotografía del zar Alejandro III en los tableros dados por acabados.

ASTRAKANADAS



Después me centré más en la tabla de Alejandro III.

ASTRAKANADAS



ASTRAKANADAS

En la siguiente pintura realizada mediante la técnica mixta, como la mayoría de ellas, se puede visualizar mejor el sentido de recontextualización y de manipulación. De un lugar que pretendía mantenerse firme e intemporal, el personaje paradigmático del retrato de corte o de Estado, puede convertirse en cualquier otra cosa menos lo que él representa.

He cambiado los filtros de color de las imágenes de los personajes que forman parte de una escena doméstica donde aparecen un Carlos IV sobrecargado por la inmortalidad y por la mangoneadora de su esposa María Luisa de Parma. También me apropio de retratos que forman parte de nuestro rico patrimonio.



ASTRAKANADAS



ASTRAKANADAS



Carlos y La Luisa en la salita • Técnica mixta sobre tela de algodón • 200 x 200 cm • 2017.



La Victoria no inglesa / Técnica mixta sobre lienzo / 130 x 97 cm

ASTRAKANADAS



Franz Ferdinand / Técnica mixta sobre lienzo / 116 x 89 cm

ASTRAKANADAS



La Pareja / Técnica mixta sobre lienzo / 130 x 130 cm

ASTRAKANADAS



Unidos por la mancha / Técnica mixta sobre lienzo / 130 x 97 cm

ASTRAKANADAS



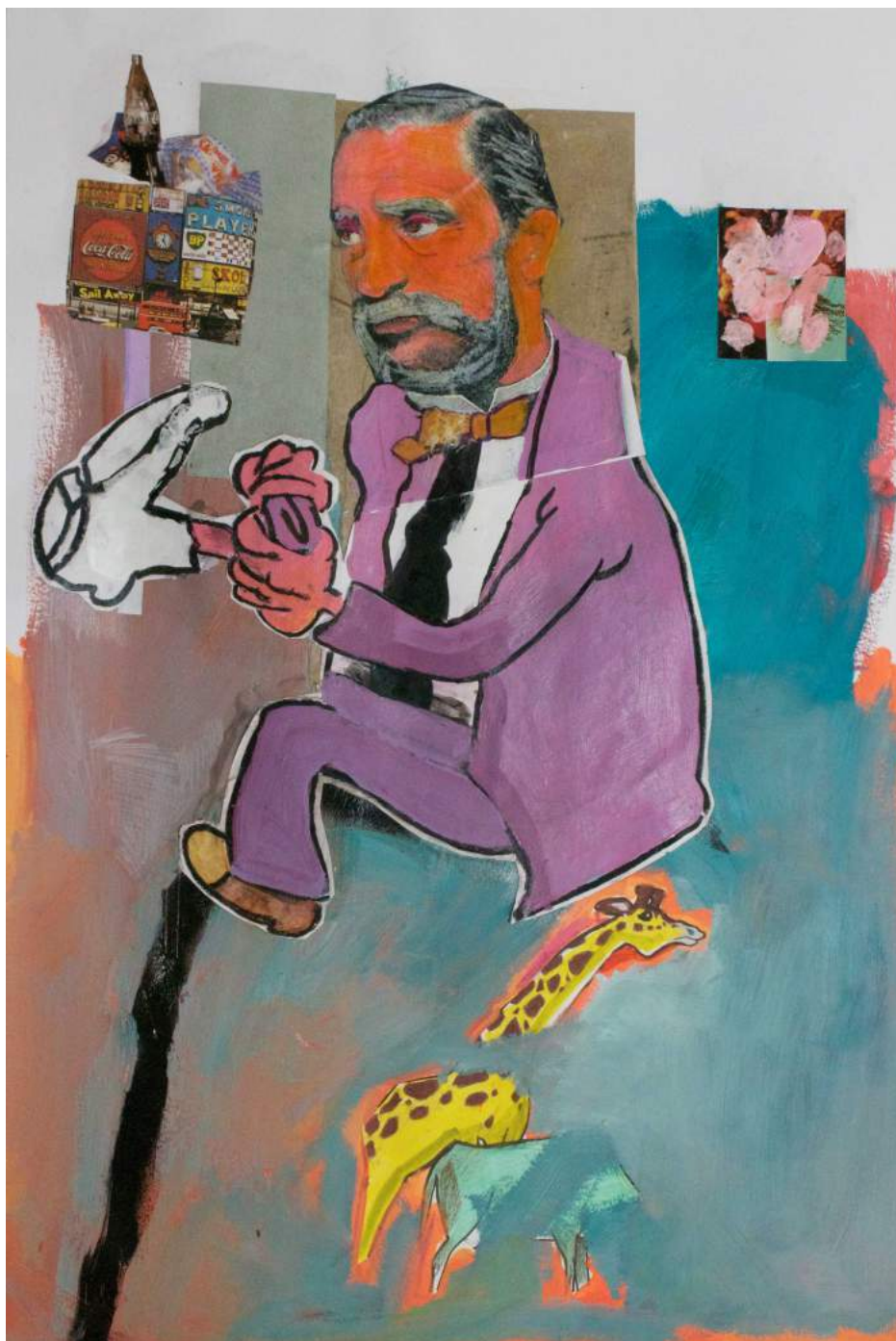
Enfriando varices / Técnica mixta sobre lienzo / 130 x 97 cm

ASTRAKANADAS



El Ken de Guillermo / Técnica mixta sobre lienzo / 130 x 97 cm

ASTRAKANADAS



Sagasta divirtiéndose / Técnica mixta sobre papel / 100 x 70 cm

ASTRAKANADAS



Carlos IV / Técnica mixta sobre papel Schoeller / 100 x 70 cm

ASTRAKANADAS



Próxima parada / Técnica mixta sobre cartulina / 50 x 70 cm

ASTRAKANADAS



Wellington viejo / Técnica mixta sobre lienzo / 116 x 89 cm

ASTRAKANADAS



La reunión / Técnica mixta sobre tela de algodón / 105 x 182 cm

ASTRAKANADAS



Chascarrillos / Técnica mixta sobre lienzo / 130 x 97 cm

ASTRAKANADAS



ASTRAKANADAS



En el golf / Técnica mixta sobre tela de algodón / 80 x 106,5 cm

ASTRAKANADAS



Vuelta al origen / Técnica mixta sobre tela de poliéster / 200 x 164,5 cm

ASTRAKANADAS



Alfonsito con gatito / Técnica mixta sobre cartulina / 63,5 x 49,5 cm

REFERENTES

Pictóricos y fotográficos

H a n n a h H ö c h

Hannah Höch (Gotha, 1889 - Berlín, 1978), creció con el *collage* cubista y se nutrió de él. La concepción que tenemos hoy de los métodos experimentales de Braque o Picasso suponen el paradigma principal.

Sin embargo, Höch y los dadaístas dieron un giro importante a la concepción de cortar y pegar. La artista alemana, llamó al procedimiento *klebebild*²³ (imagen pegada) y en su retiro, desarrolló un trabajo tan personal y único sin parangón.

Uno de los motivos por los que Höch me interesa es por la forma de elaborar sus composiciones. Unas composiciones de recortes lacerados perfectamente armónicas, sin nada porque sí y sin nada sobrante.

La templanza en la ordenación y distribución de sus recortes y fotografías, es una labor muy alejada de mi forma general de seleccionar y pegar; desmedida y con el juego de la combinación, es decir, no exclusivo y ni para una idea concreta que se traduzca en un resultado definitivo. Sin limitar las posibilidades del mismo trozo de papel.

Hay un fotomontaje en concreto el cual, indudablemente, adquiero como propio, por su proximidad a la actualidad y por su fuente de información esencial.

En este fotomontaje (figura 18) aparecen el primer presidente de la República de Weimar (Segundo Reich) , Friedrich Ebert. Nombrado como tal tras la abdicación del káiser Guillermo II. A su lado aparece el primer ministro de Defensa, Gustav Nolke. Los dos a la orilla del mar.

Seguramente esta fotografía fue recuperada por Höch del decimonónico periódico berlinés *Illustrierte Zeitung*.

²³ Catálogo del Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 23.

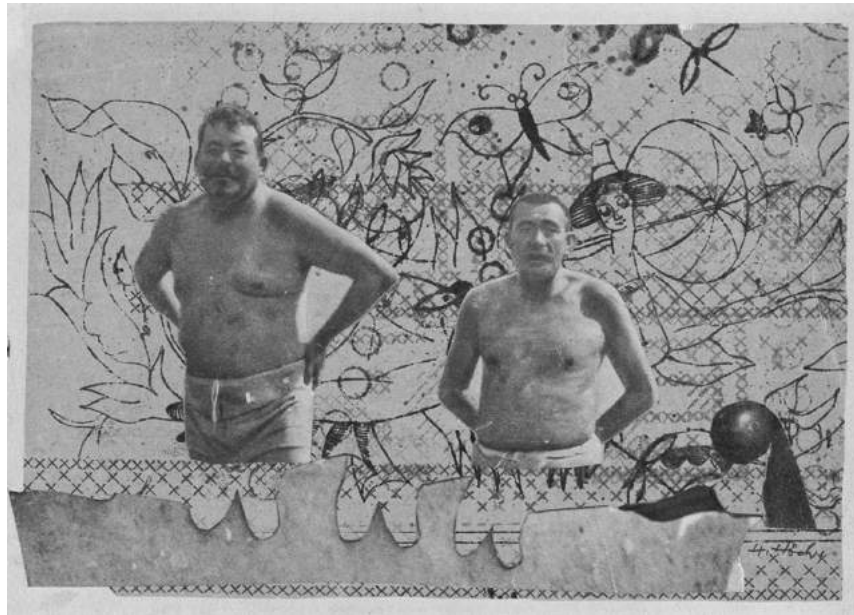


Figura 20 *Staatshäupter (Jefes de estado)*, 1918-1920. 16,2 x 23,3 cm. Institut für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart²⁴.

Los políticos regordetes parecen imbuidos por su propia realidad, captados por la cámara en un momento de “desazón”, mientras la situación en Europa se enmendaba a trompicones tras la Gran Guerra. Höch muestra con gran destreza, no la crítica mordaz sino el saber reconocer sin interpretar lo que ello quiere decir.

Las grafías florales e infantilizadas que funcionan como fondo, comparten mucho con los fondos despreocupados y nada convenientes que incrusto o integro con los personajes de las pinturas que realizo.

Pues los fondos parecen actuar como una alegoría transformada e irónica al contexto real del original. Y de eso, Hannah Höch era una experta.

24 Íd., p.108.

L a r r y R i v e r s

De **Larry Rivers** (Bronx, NY, 1923- 2002), pintor de origen judío, destaco, a parte de su calidad pictórica y su facultad como reconstructor de la pintura de historia, su característica manera de integrar la imaginería popular de los años sesenta en sus pinturas. Así, es posible evidenciar lo siguiente a partir de una monografía sobre el artista escrita por Sam Hunter:

[...] pues no se limitó, a registrar la imaginería elegida por él, sin comentario ni colorido emocional, como hicieron Warhol, Lichtenstein, Rosenquist y otros. (Hunter, 1990, 51).

Quizás es eso lo que le identifica con unos inicios en la tradición, aún desmarcándose sobre todo del expresionismo abstracto. Su formación con Hans Hoffman seguramente no fue tiempo perdido, sino tiempo y aprendizaje ganado.

Su fácil control de lo que es banal es una de las cualidades principales de su pintura. Con ello me refiero a obras realizadas durante los primeros años 60, donde su característica pintura “vaporosa” fue mutando hacia una equilibrada disposición de las manchas de color y una saturación cromática, muy característica del Pop Art.

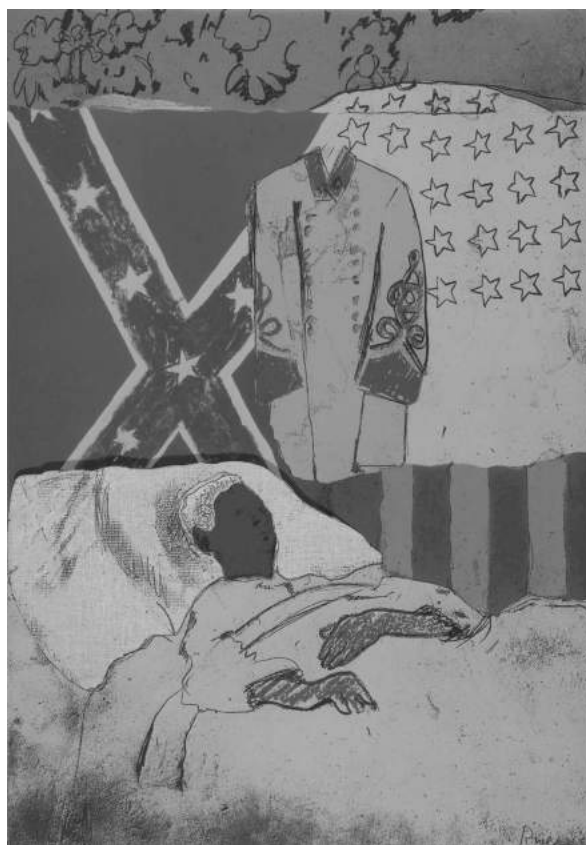


Figura 21. *Confederate Soldier*, 1970. Serigrafía y técnica mixta sobre papel. 730 x 502 mm. Tate Modern (Londres. © The estate of Larry Rivers.

H a n s P e t e r F e l d m a n

Recolector “nato”, **Hans Peter Feldman** (Dusseldorf, 1941), lleva cerca de siete décadas adquiriendo, ordenando y distribuyendo fotografías, objetos, y apropiándose de la imagen, no simplemente de su cualidad formal, sino de la propia interpretación que se tiene de ella.

Una imagen que en otro tiempo tuvo otra forma, Feldman la convierte en una nueva. No es que la transforme en su totalidad, sino que mantiene su identidad, su funcionalidad y su practicidad, para que el espectador desenmascare, quizás, su propia historia a través de lo que está viendo. Feldman podría considerarse un divulgador de la imagen y un iconoclasta respetuoso.

Lo que puede suponer una lejanía entre observador y obra, es decir tiempo y lugar, Feldman consigue que esa separación sea lo más familiar posible.

Pero a parte de que todo objeto y que toda fotografía se convierta en una imagen propia e íntima, lo que destaco de Feldman son las obras de otros artistas que adquirió a través de subastas y que manipuló sutilmente.

Aparentemente estas pinturas no llaman la atención, pues estamos acostumbrados a verlas, pero en ellas cambia las facciones, las partes del rostro y el cuerpo. Pone unos ojos bizcos, tatúa el hombro de una respetable señora o caracteriza con narices de payaso a los retratados.



Figura 22 *Nofretete*, 2012. Yeso pintado. Verein der Freunde der Nationalgalerie.
Escultura que representa a la reina Nefertiti con bizquera, y como seguramente fue.

P e t e r K e n n a r d

Peter **Kennard** (Londres, 1949), es un artista de largo recorrido crítico. Empezó a desarrollar su labor creativa en el contexto de los últimos años de la Guerra Fría, más concretamente cuando su fervor juvenil seguramente no resistió a combatir con otros lenguajes más pacíficos pero punzantes conflictos como la Guerra de Vietnam.

Entre sus medios expresivos se encuentra el fotomontaje y con su característica principal: el *détournement*²⁵. Este término asociado a la Internacional Situacionista (1957), consistía en situar un elemento ajeno a la propia imagen para aportar una crítica contextual. No es lo mismo que el anacronismo, puesto que éste se asocia al error y el *détournement* (desviación), es intencionado y

objeto de su tiempo, de su actualidad.

Uno de los fotomontajes que tomo como referencia principal es el llamado *Maggie Regina* (1983). Conceptualmente, aporta mucho más que por su estética, sin embargo, una de las razones por las que esta obra me sorprendió fue por la increíble forma en la que Kennard trata a los personajes. Sedientes y de perfil.



Figura 23 *Maggie Regina*, 1983. Fotografías, gelatina de plata sobre papel. 660 x 500 . © Peter Kennard. Tate Modern (Londres).

La cabeza de la primera ministra del Reino Unido entre 1979 y 1990, Margaret Thatcher, se une al cuerpo rechoncho y diminuto de la solemnidad y la grandeza personificada de una época, la Reina Victoria. El Reino Unido y sus colonias, el poderío interior y exterior de un Imperio en el siglo XIX en manos de una mujer frente al estrecho mundo masculino. Y *Maggie* como irónicamente muestra Kennard, llevando el estandarte de una nación con mano de hierro; también en el contexto del conflicto de la Guerra de las Malvinas. Una extrapolación que seguramente no es por casualidad.

25 Fuente: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kennard-maggie-regina-t12485> Consultado el 23 de abril de 2017.

R o b e r t R a u s c h e n b e r g

Rauschenberg (Texas, 1925- Florida, 2008), fue artista de múltiples facetas formales. Su andadura artística le llevó a no minusvalorar los recursos y materiales más ínfimos para incluirlos en sus obras.

Se formó de la mano del viejo profesor de la Bauhaus Josef Albers, en el Black Mountain College, a finales de los años cuarenta. A partir de la siguiente década desarrolló su trabajo más conocido. Influenciado al principio por el expresionismo abstracto, no dudó en incluir en sus composiciones todo tipo de formas geométricas y combinarlas con pintura al óleo , y con objetos desechados ajenos al poder estanco del lienzo.

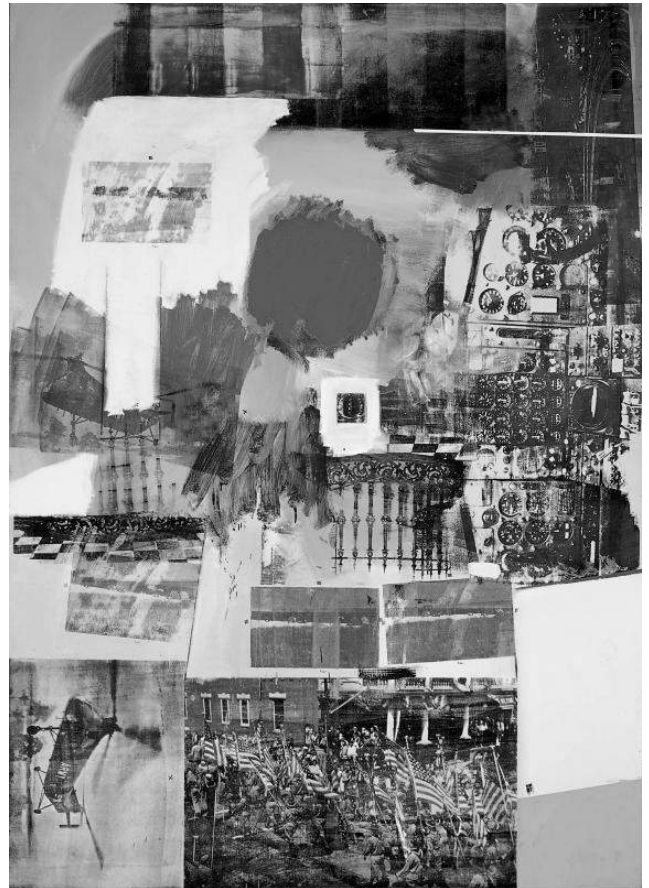


Figura 24. *Archive*, 1963. Óleo y serigrafía sobre lienzo. 213 x x 152.4 cm. Colección of Robert and Jane Meyerhoff Modern Art Foundation. © Robert Rauschenberg Foundation.

ASTRAKANADAS

Cruzó de largo la línea fina que separa la uniformidad de las disciplinas artísticas. Pues fue durante ese tiempo cuando las *Combine painting* y sus *assemblages*, dominaron gran parte de su labor creativa.

Sin embargo, artista ávido y siempre sonriente, supo adaptarse a las necesidades de cada época, y fue durante a partir de los años sesenta cuando en sus combinaciones se hacía indispensable una iconografía y unas imágenes socialmente compartidas, por ello también incluyó la serigrafía entre sus técnicas habituales. Era el momento del Pop Art, en pleno auge. A partir de entonces no paró de actualizar su trabajo sin dejar de evidenciarse en ellos su sello distintivo.

La *centricidad* y *excentricidad* en las composiciones, tomando prestados los términos de Arheim, se dislocan en sus trabajos, por lo que cuesta trabajo pensar en cómo se las ingenió el tejano a la hora de equilibrar campos de color, imágenes y espacios. Y esa es una de las cualidades por las que admiro a Rauschenberg. Su capacidad para equilibrar y armonizar cromatismos y su complementariedad con otras formas de expresión.



Figura 25 *Signs*, 1970. Serigrafía. 109,2 x 86,4 cm. Castelli Graphics and Styria Studio, NY. © Robert Rauschenberg Foundation.

Aunque en mis pinturas y *collages* no exista la inmaterialidad de la creación sonora y verbal, sí me interesa la forma de expresión que utilizan algunos programas de televisión y los actores para meterse en la piel de múltiples personajes. Utilizan a menudo un lenguaje burdo y con connotaciones populares. Son métodos para ganarse al espectador en cuestión de segundos, pues lo que se muestra el televidente es ver traducida una figura política idealizada como una persona con sus manías y en su rutina histórica.

Y eso es lo que tomo como referencia. Aunque poco tenga que ver con mis trabajos, sí tienen relación con el tema.

Todo lo que forma o formó parte de la vida del personaje se parodia. Aunque mi intención no es parodiar directamente. Me interesa la periodización y cotidianización a la hora de trabajar con lo ya instaurado. Puede ser que sean pinturas políticamente incorrectas, pero no es mi intención principal.

Polonia

Trata la actualidad política. Es un programa de entretenimiento y parodia donde se juega con la imagen y se explota al máximo.

Hay un personaje en concreto que lleva interpretando un tiempo el actor Manel Lucas²⁶, éste es Franco. El gran parecido físico y la imitación de la dicción aflautada tan característica del dictador, hacían creer que El Generalísimo estaba en escena.

La escenografía que acompaña al actor ya caracterizado, encumbraba la representación del dictador, casi forzando la imagen mitologizada que se tiene de Franco, es decir, en una estatua ecuestre. Eso sí, con la particularidad de que todo aquello formaba parte de un *atrezzo* que aseguraba y autentificaba la parodia.

²⁶ En una entrevista concedida en la página web *Método Humor*, Manel Lucas sentenciaba que en Polonia “evitamos hablar de la vida privada de los políticos, porque no es materia política”. Sin embargo, en mi trabajo hay un fuerte arraigo a lo privado, que sin duda, forma parte de mis costumbres y que son plasmadas en los soportes.

ASTRAKANADAS

La uniformidad, el maquillaje y las Grandes Cruces eran visualmente eficaces, pero lo que llamaba la atención era quizás la expresión al hablar y las pausas. Con ello se aseguraba también la ironía. Hay un *sketch* en concreto donde el mismo dictador ironiza sobre el Régimen que lidera.

En este caso, el contexto de estas parodias en la misma línea temporal de los televidentes y aparece incluso fuera de escena. En las últimas parodias realizadas por Lucas, Franco se situa en el cielo o en el infierno.

El *sketch* consiste en un símil con todo lo prohibido por el Régimen y con el régimen como dieta. Así, el mismo dictador aparece como presentador de un anuncio de pérdida de peso y rigiendo las directrices correctas: “ *Prohibido comer carne en Semana Santa, prohibido el chocolate (droga), prohibido el sexo...*”.

O por ejemplo: “*Observen a este obeso rapaz, así terminó después de veinte años y un día bajo mi régimen*”.

Els Joglars (Buen Viaje, excelencia, 2003)

Se trata de una interpretación burlesca del escenario histórico y de los últimos días del dictador Franco (papel interpretado por Ramon Fontserè). Una suposición asainetada²⁷ de acontecimientos en los que se van acrecentando las situaciones cómicas hasta la culminación de la vida del general. Se basan en el hecho biográfico/histórico y lo ridiculizan (el aspecto rancio del caudillo, una interpretación mojigata de las comidas familiares, etc). En palabras del propio Albert Boadella (director y escritor del film), el humor no es obstáculo para la reflexión, sino todo contrario; contribuye a facilitar una visión distanciada y quizá didáctica de la historia²⁸.

Quizá es la misma interpretación del tema lo que une mis trabajos con esta película en concreto. No el lenguaje.

27 Hago referencia a la crítica de Mirito Torreiro publicada en *Fotogramas* (versión digital).

28 <http://elsjoglars.com/portfolio/buen-viaje-excelencia/> (Consultado el 9 de mayo de 2017).

La hora chanante fue un programa de sketches, animaciones y parodias emitido entre 2002 y 2006. Sus creadores fueron los albaceteños Joaquín Reyes, Raúl Cimas y Ernesto Sevilla. Además del madrileño Carlos Areces y el conquense Julián López.

Su humor muchas veces se vuelca en el absurdo, en la inconexión de las escenas que en un mismo programa se desarrollan y sobre todo por la parodia.

Entre los parodiados se encuentran políticos (Margaret Thatcher, Gorbachov, Hugo Chávez...), cantantes y artistas en general. Como base la parodia se centra en lo que caracteriza al personaje, y a partir de ahí, crear una imagen aproximada y dentro de lo conocido sobre la personalidad del retratado, exagerar sus excentricidades.



Figura 26 Captura de pantalla del programa *La hora chanante* en el que aparece Joaquín Reyes caracterizado de Margaret Thatcher. Fuente: Youtube.

CONCLUSIONES

Este Trabajo Final de Grado no ha consistido en otra cosa que en una transformación de la imagen infranqueable de la personalidad histórica. Más allá de su protagonismo con todo simbolismo indumentario, panegírico e escenificado, han sido convertidos en no protagonistas en otras escenas inventadas y con atributos manipulados. Quizás anodinas escenas, pues aparecen situados sin magnificencia, como si en su casa estuvieran o en su excéntrico recreo personal. Puede que yo mismo me identifique con ellos.

Más que aumentar la exploración de los recursos plásticos y de imagen, que creo que han enriquecido un aprendizaje progresivo y a la vez desigual, lo que creo que es necesario a partir de aquí es la difícil tarea de la síntesis de toda exploración.

En el seno de la ilimitación, dejo atrás muchas conexiones, muchas imágenes descubiertas y aún por descubrir. Al fin y al cabo, no hay nada que se pueda condensar. Los frutos de las investigaciones son las aperturas de miras y de reclamos incesantes.

La síntesis es un objetivo formal y estético que no se desea como opción personal. Sin embargo, es necesaria para la inserción en lugares nuevos y en proyecciones futuras. Y profesionales.

Por otra parte, y en el sentido propiamente estético y formal, las conclusiones que puedo extraer sobre los fotomontajes es que efectivamente fueron mayoritariamente objeto de su tiempo, simplemente por la contemporaneidad que existe entre el sujeto vivo y la materialidad que le aporta su entorno. Mediante la crítica social, propaganda política o cualesquiera que sean las intenciones, el collage, el pastiche y el fotomontaje, en mayor medida, u otros recursos de reproducción o apropiación de lo existente, fueron capaces de mostrar sin intensificar un discurso propio. Sin embargo, hoy por hoy, y gracias a una acumulación y alimentación de imágenes incesante, de los emocionales y fieros fotomontajes dadaístas, nacen nuevas propuestas de gran diversidad mediante técnicas audiovisuales y de edición de vídeo. En otro rincón, pero no olvidado, se encuentra esta cuestión.

ASTRAKANADAS

Dejo para el futuro, quizás, utilizar procedimientos mediante la tecnología. *Softwares* que permiten manipular y crear mediante sus posibilidades y que abarcan también lo que no pertenece a su dimensión, es decir, el mundo físico.

Nadie habría imaginado que lo que se ha tenido entre las manos y lo que se ha recortado y compuesto fuera a combinarse con mundos digitales.

Al final, parece sorprendente que un trabajo de naturaleza tan ambigua necesite de datos concretos y contrastados. Recuperar lo visto y arrinconado semanas atrás, meses pasados e incluso años olvidados. Ese es el extraño beneficio que aporta la memoria, y sobre todo, la casualidad. No es que estas pinturas, dibujos y fotomontajes, hayan aparecido gracias al azar, es que esa casualidad, más que de la fisicidad, es producto de la interrelación de imágenes aprehendidas y absorbidas con la experiencia. Por lo tanto, la casualidad en el trabajo con la materia, si se produce, representa un recurso calibrado. No desechable en absoluto.

Quisiera agradecer también a Stanley Sunday su fulgurante y fructífera conferencia, que tuvo lugar en la sala de actos de la Facultad de Bellas Artes el pasado 18 de mayo.

Como no creo que le importe y como me entusiasmaron tanto sus películas, aquí reproduzo un captura de pantalla de la película *Siglo XIX*, que David Domingo (Sunday), realizó para el grupo musical *Hidrogenesse*.



Figura 27 Captura de pantalla de la película/videoclip *Siglo XIX*. Fuente: Youtube.

Bibliografía

ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: GG, cop., 2002, 175 p. Colección: FotoGGrafía. ISBN: 8425218926.

ARAGON, Louis. *Los colages*. Madrid: Síntesis, DL 2001, 115 p. Colección: Espíritu y la letra; 8. ISBN: 8477388822.

ARNHEIM, Rudolf. *El Poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal, cop. 2001, 256 p. Colección: Akal/arte y estética; 58. Reimpresión del 2011. ISBN: 844601176X9788446011767.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. [Libro electrónico]. Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994, 187 p. 1ª edición.

ISBN: 8475099971. [consulta: 20 de febrero de 2017]. Disponible en:

<https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2014/08/balandier-georges-el-poder-en-escenas-1992.pdf>

BARTHES, Roland. *La Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. 9ª edición. Barcelona [etc.]: Paidós, DL 2004, 188 p. Colección: Paidós comunicación; 43. ISBN: 8475096212.

BAUDELAIRE, CHARLES. *Lo cómico y la caricatura*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor Dis., S.A., 1989, 137 p. Colección: La balsa de la Medusa; 25. ISBN: 8477745250.

BAUMAN, Zygmunt. *Arte, ¿líquido?*. Madrid [etc.]: Sequitur, 2007, 113p. Colección: Libro del ciudadano. ISBN: 9788495363367.

BAUMAN, Zygmunt. *La Sociedad sitiada*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, 300 p. ISBN: 9505576129.

BERGER, Peter L. *La riulla que salva: la dimensió còmica de l'experiència humana*. Traducción de Joan Estruch. Barcelona: La Campana, 1997, 381 p. Colección: Obertures; 1. ISBN: 8488791461.

BORDERÍA ORTIZ, Enrique; MARTÍNEZ GALLEGÓ, Francesc A.; GÓMEZ MONPART, Josep Ll. *La Risa periodística: teoría, metodología e investigación en comunicación satírica*. 1ª edición. Valencia: Tirant lo Blanch, 2010, 213 p. Colección: Comunica. ISBN: 9788498768602

BOZAL, Valeriano. *La Ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, cop., 1979, 234 p. Colección: Comunicación (Alberto Corazón). ISBN: 8470532146.

- BURKE, Peter. *La fabricación de Luis XIV.* Reimpresiones: 2003. Madrid: Nerea, cop., 1995, 230 p. ISBN: 8486763975 (cart.).
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Art i societat.* Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum: Publicacions URV, 2009, 212 p. Colección: Estudi general (Universitat Rovira i Virgili). ISBN: 9788493660994 (Obrador Edèndum); 9788484241560 (URV).
- DE PEREDA, José M. *Los Hombres de pró.* Madrid: Tello, 1909, CIII, 249p. Colección: Obras completas de José María de Pereda (Tello); 1. Fondo antiguo.
- DE SAGARRA, Josep Maria. *Poemes satírics.* Recopilació, pròlegs i comentaris de Lluís Permanyer. Barcelona: Edicions La Campana, 1989, 101 p. Colección: Humor i sàtira; 4. ISBN: 8486491304.
- GUBERN, Román. *Patologías de la imagen.* Barcelona: Anagrama, 2004, 359 p. Colección: Argumentos (Anagrama); 317. ISBN: 9788433962119.
- HUNTER, Sam. *Larry Rivers.* Barcelona (Parets del Vallès): Polígrafa S.A., 1990, 358 p. ISBN: 8434306050.
- LIPPARD, Lucy. *Pop art.* With contributions by Lawrence Alloway, Nancy Marner, Nicolas Calas. 3rd edition. rev. London: Thames and Hudson, 1970, 216 p. ISBN: 0500200521.
- MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual.* Tres Cantos, Madrid: Akal, cop., 2009, 380 p. Colección: Estudios visuales; 5. ISBN: 9788446025719.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Hannah Höch: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 20 de enero al 11 de abril de 2004.* Coordinación general: Juan Vicente Aliaga. Madrid: Aldeasa: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cop., 2004, 367 p. ISBN: 8480034327 (Aldeasa); 8480262184 (MNCARS).
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. *British pop: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 17 octubre, 2005 – 12 febrero, 2006.* Ensayos a cargo de Marco Livingstone. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, cop., 2005, 474 p. ISBN: 8487184936.
- Instituto Lexicográfico Durvan. *Nueva Enciclopedia Universal.* Bilbao: Durvan, S.A. de Ediciones, 1998, 5776 p. ISBN: 8440703724 (Obra completa); 8440703864 (Tomo 14).
- OSTERWOLD, Tilman. *Pop art.* Hong Kong; Köln; Madrid [etc.]: Taschen, cop., 2007, 240 p. ISBN: 9783822837542.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Arte popular.* Madrid: Más actual, cop. 1976, 299 p. ISBN: 8485082001.

ASTRAKANADAS

RANCIÈRE, Jacques. *El Espectador emancipado*. Castellón de la Plana: Ellago, 2010, 134 p.
ISBN: 9788496720923.

RASULA, Jed. *Dadá: el cambio radical del siglo XX*. 1ª edición. Barcelona: Anagrama, 2016, 455 p. Colección: Argumentos (Anagrama); 495. ISBN: 9788433963987.

Imágenes incluidas en el trabajo

- Höch, Hannah. *Heads of State*. [fotografía vía web del fotomontaje]. Institut für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart. Theartsdesk.com. 17 de enero de 2014 (fecha del artículo). <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/hannah-h%C3%B6ch-whitechapel-gallery>
(Página 65).
- Ortego y Vereda, Francisco Javier. *Los cuatro reyes que este año podrán poner los chicos en los nacimientos de Noche-Buena*. *Gil Blas*. Madrid: 18 de diciembre de 1870. 4 páginas. Colección de la BNE (Biblioteca Nacional de España). Hemeroteca digital. Ilustración disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0004088885&lang=es>
(Página 12).
- Madame Tussauds. *The Queen* (con los Duques de Cambridge). Blackpool. © Merlin Entertainment Group, 2016.
<https://www.madametussauds.com/blackpool/en/whats-inside/best-of-british/the-queen/>
(Página 18).
- Francken II, Frans. *The Collection of Paintings of Sebastian Leerse*. [óleo sobre tabla ; fotografía en web]. Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Amberes (Bélgica). Inventario nº 669.
http://www.kmska.be/en/collectie/highlights/Schilderijenkabinet_Sebastiaan_Leerse.html
(Página 23).
- De Hooghe, Romeyn. *King William III*. [Aguafuerte; fotografía en web]. National Portrait Gallery. Londres. Plancha de aguafuerte (256 x 187 mm); papel (267 x 196 mm).
<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw114502/King-William-III?search=sp&sText=romeyn+de+hooghe&rNo=2>
(Página 8).
- Bibliothèque municipale de Nantes. *Le ci devant grand couvert de Gargantua moderne en famille*. [Estampas (grabados coloreados) ; fotografía en web]. Patrimoine (Nantes). 43 x 56 cm (estampa). https://catalogue-bm.nantes.fr/in/faces/imageReader.xhtml?id=h::Nantes_355&highlight=Le%20ci%20devant%20grand%20couvert%20de%20Gargantua%20moderne%20en%20famille
(Página 9).

ASTRAKANADAS

- Peter Feldman, Hans. *Nofretete*. [yeso pintado ; fotografía en web]. Adquisición del Verein der Freunde der Nationalgalerie. Autoría de la fotografía: © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. <https://www.freunde-der-nationalgalerie.de/en/projects/acquisitions/2013/hans-peter-feldmann-nofretete.html>
(Página 67).
- Kennard, Peter. *Maggie Regina*. [Fotografía: gelatina de plata impresa en papel ; fotografía en web]. Tate Modern UK. Adquisición del fondo del artista en 2007 (© Peter Kennard). Fotografía real: 660 x 500 mm. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kennard-maggie-regina-t12485>
(Página 68).
- Rauschenberg, Robert. *Archive*. [Óleo y serigrafía sobre lienzo ; fotografía en web]. © Robert Rauschenberg Foundation. Nueva York, 2017. 213 x 152.4 cm (medidas lienzo). Collection of Robert and Jane Meyerhoff Modern Art Foundation. <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/archive>
(Página 69).
- Rauschenberg, Robert. *Signs*. [Serigrafía; fotografía en web]. © Robert Rauschenberg Foundation. Nueva York, 2017. 109,2 X 86,4 cm. Castelli Graphics and Styria Studio, NY. <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/archive>
(Página 70).
- Delaroche, Paul. *Napoleón I en Fointanebleau el 31 de marzo de 1814 después de recibir la noticia de la llegada de los aliados a París*. [fotografía y texto en web de la pintura al óleo; 180,5 x 137,5 cm].Museum der bildenden Künste Leipzig <http://www.mdbk.de/sammlungen/detailseiten/paul-delaroche/>
(Página 25).
- Rivers, Larry. *Confederate Soldier*. [fotografía en web de la serigrafía y técnica mixta sobre papel; 730 x 502 mm]. Tate Modern UK. © The state of Larry Rivers. Adquisición de 1975. Presentada por Rose y Chris Prater a través del Institute of Contemporary Prints. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rivers-confederate-soldier-p05101>
(Página 66).
- Renard de Saint-André, Simon; Mathieu, Antoine le Père; Le Brun, Charles. *Entrevue de Louis XIV et de Philippe IV dans l'île des Faisans, 7 juin 1660*. [fotografía y texto en web de la pintura al óleo; 348 x 597 cm]. Château de Versailles. <http://collections.chateauversailles.fr/#92fed049-0f12-41a7-9dcc-f4ea2052077c>
(Página 18).
- Daumier, Honoré. *Celebridades de la Caricatura*. Bustos de Jean-Marie Fruchard (1833) y de Jacques Lefebvre (1832). [fotografía en web de los bustos hechos en arcilla cocida y policromada]. Musée d'Orsay: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=4
http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000653&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9
(Página 11).

ASTRAKANADAS

Webgrafía

- Caballero Escobar, Adrián. *La ritualización del poder: simbolismo y escenificación*. *Témpora Magazine de Historia* [vía web]. Proyecto Témpora (Sevilla). 25 de marzo de 2014. [Consulta: 20 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.temporamagazine.com/la-ritualizacion-del-poder-simbolismo-y-escenificacion/>
- Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). *Historias metálicas. Arte y poder en la medalla europea*. [Biblioteca i arxius electrònics]. Barcelona. [Consulta: 15 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.museunacional.cat/es/historias-metalicas-arte-y-poder-en-la-medalla-europea-2>
- Koons, Jeff. *Jeff Koons*. 2017. [Consulta: 10 de abril de 2017]. Disponible en: <http://www.jeffkoons.com/exhibitions/solo/jeff-koons-versailles>
- *Fotogramas* [vía web]. *Buen viaje, excelencia*. 2017. [Consulta: 9 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Buen-viaje-excelencia>

Películas y vídeos

Buen viaje, excelencia!. Albert Boadella. [Pel·lícula cinematográfica]. *Els Joglars/Lolafilms*, 2003. 100 minutos. [Consulta: 9 de mayo de 2017] Portafolio disponible en: <http://elsjoglars.com/portfolio/buen-viaje-excelencia/>

Capturas de pantalla:

Captura de pantalla del programa *La hora chanante* en el que aparece Joaquín Reyes caracterizado de Margaret Thatcher. Fuente: Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xUTLC0AdKSk> (Página 73).

Captura de pantalla de la película/videoclip *Siglo XIX. Hidrogenesse*. Fuente: Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=c57euHJtmlw> (Página 75).

Entrevista

Cortines, Eduard. “Manel Lucas: “El humor es uno de los productos culturales más perecederos”. *Método Humor*. [Consulta: 9 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://metodohumor.wixsite.com/home/manel-lucas-la-competnc>



ASTRAKANADAS

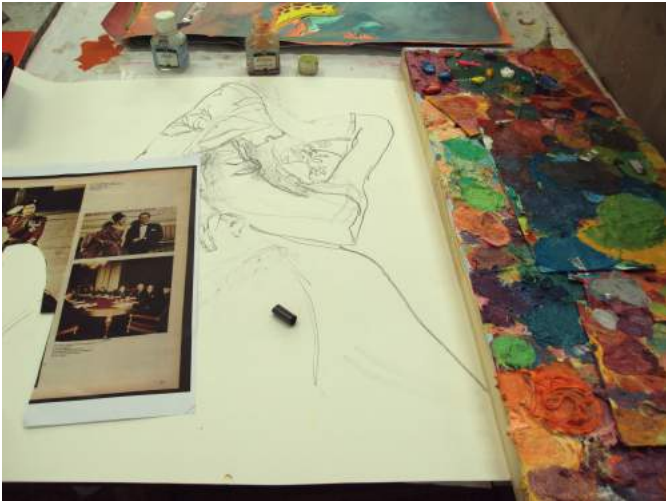


Figura 30. Esta pintura en la que aparece Carles Puigdemont, fue descartada de la lista de presentación. Aunque la incorporo aquí. Merecía ser vista.

ASTRAKANADAS

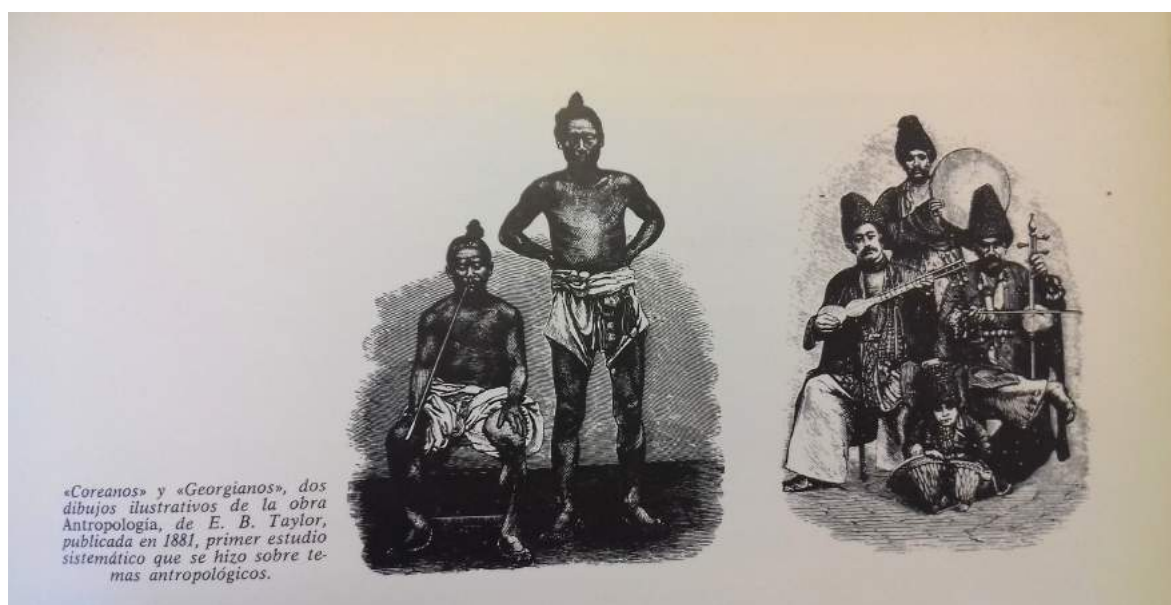


Figura 29. Estas dos imágenes aparecen reproducidas en el libro *Arte popular* (1976), de Juan Ramírez de Lucas. Sus motivos fueron una referencia para mí para comenzar un pintura.



ASTRAKANADAS